

Az első magyar szecessziós regény

(Asbóth János: Álmodója)

„Az új regény már líraibb, modern, korszerű levegője van, szalonokban, vasúton, világvárosokban játszódik, elegáns, művelt világ vonul át benne. Tele van megfigyelésekkel, impressziókkal.” – írja Mezei József a műfaj magyarországi történetét feldolgozó monográfiájának abban a fejezetében, amelyben az 1870-es években fellépő, úgynevezett dezilluzionált nemzedék műveit tárgyalja (Mezei 1973, 377). Asbóth egyetlen regényére tökéletesen illik ez a megállapítás, még ha közelebbi meghatározást kívánnának is a „korszerű” és a „modern” relatív fogalmai. A regény több mint száz esztendővel keletkezése után került az irodalomtudományi érdeklődés középpontjába (Bori 1985; Szajbély 1995; Takáts 1996; Milbacher 1998; Pozsvai 1998; Oláh Örsi 2002; Gergye 2004), ezt megelőzően Németh G. Béla tett kísérletet 1958-ban arra, hogy felébressze Csipkerózsika-álmából (Németh G. 1958).

Az említettek közül egyetlen tanulmány sorolja fenntartások nélkül a regényt – nyelvi és stilisztikai jellemzői alapján – a szecesszió áramába (Oláh Örsi 2002), Szabó Zoltán és P. Dombi Erzsébet stílustörténeti kutatásaira támaszkodva (P. Dombi 1976; Szabó 1976), többen rámutatnak viszont impresszionista vonásaira (Németh G. 1958, 1990; Pozsvai 1998). Pozsvai, bár említi az art nouveau-t és a Jugendstilt a mű kapcsán, egészében véve azt – könyvének *Művészethódolat* című fejezete szerint – szimbolista alkotásnak tartja (Pozsvai 1998, 96–110). „A szimbolizmusra nagymértékben jellemző művészet-kultusz tehát az *Álmodója*-ban mind a cselekményszöveget, az alakformálást, mind az atmoszférateremtést és a világkép kialakítását meghatározza” (Pozsvai 1998, 109). A művészet kultikus tisztelete azonban nem csupán a szimbolizmus karakterjegye, éppúgy érvényes a szecesszióra is. A két irányzatot talán éppen ez a momentum választja el a legkevésbé egymástól. Feltételezhetjük-e, hogy Asbóth *Álmodója* a szecesszió egyik első, Magyarországon talán éppen a legelső irodalmi dokumentuma, még akkor is, ha keletkezésének idején – valószínűleg 1872 és 1876 között érlelődött és íródott, s 1877 végén jelent meg (Kiczenko 2002, 283) – még neve sem volt ennek az irányzatnak. Ugyanez érvényes az egész szecessziós mozgalom és stílus alapművének tartott Huysmans-regényre, *A különcre* (1884), amely Oscar Wilde hőséne, Dorian Graynek szinte a „bibliája” volt. A főhős így nyilatkozott a könyv hatásáról: „Csupa méreg volt ez a könyv” (Wilde 1987, 109). Huysmans regényét saját korában egyszerűen a naturalizmussal szakító dekadens

életérzés alapl művének minősítették, a szecesszióhoz pedig azután kezdték sorolni, miután Oscar Wilde regénye már az új stílus programadó műve lett. A kifinomult ízlésű, olvasott Dorian a következőképpen próbálta megfogalmazni a maga számára, hova sorolja az új francia regényt: „Ennek a könyvnek a stílj az a különös ékszeres írásmodor – egyszerre élénk is, meg homályos, tele argot-val és régiséggel, műszaki kifejezéssel és mesterkelt körülírásokkal –, mely a szimbolista iskolához tartozó néhány finom franciát jellemez” (Wilde 1987, 109). Huysmans regényének Wilde-ra tett hatásával legutóbb Halász László foglalkozott egy esszéjében (Halász 2009, 53–67). Ahogy Wilde Dorian Gray-je Huysmans hőisében, Des Essaintes herceg alakjában találta meg a maga előképét: „A hős, a csodálatos párizsi fiatalember, kiben a regényes és tudományos hajlam oly csodásan elegyült, számára önmagának példaképe volt. És csakugyan úgy érezte, hogy az egész könyv tulajdon élettörténetét tartalmazta, melyet megírtak, mielőtt átélte volna” (Wilde 1987, 110), úgy a 19. század utolsó évtizedében zászlót bontó irányzat, a szecesszió számos motívumát, stílárís jellegzetességét a mai olvasó is felismerheti Asbóth szövegén.

Bevezetéként vessünk össze egy-egy részletet Huysmans és Asbóth regényéből! A mindent átesztetizáló, még a technikai civilizáció produktumaiban is az emberi teremő erő művészi aspektusát előtérbe helyező szecessziós látásmód manifesztációjával találkozunk mindkét esetben. Asbóth regényének az elején a Velencébe érkező főhős, Darvady Zoltán élete legnagyobb szenvedélyéről, az utazásról tesz vallomást. „Szeretem a vasutat. Tártalanul ülve, szeretek hosszashosszú időn át keresztülobogni térségeken, országokon. A mozdony óriási gépe pokoli sebességgel hegyen-völgyön, folyamon és tereken keresztül vontatja a hosszan elnyúló kocsisort, nem ismerve akadályt, tele erővel” (Asbóth 1994, 9–10), majd váratlan fordulattal nem a tényleges látvány, a mellette elsuhanó táj leírásával folytatódik a vallomás, hanem, mintegy belső látomást megjelenítve, antropomorfizált képet ad a vonatot húzó mozdonyról (amelyet, mivel rajta ül a szerelvényen, elvileg nem is láthat): „tüzet okádó karcsú kürtőjében, nehéz emeltyűinek könnyű mozdulataiban mi kísérteti báj; tüdőinek nehéz, de rendszeres lihegésében mennyi élet!” (Asbóth 1994, 10). Agép antropomorfizálása folytatódik („Büszke megvetéssel hagy el mindent, nem törődik emberekkel...” Asbóth 1994, 10). Érdemes felfigyelni, hogy Asbóth mozdonya az attribútumok tanúsága szerint nőnemű „teremtmeny”: karcsú, könnyű mozdulatok és báj jellemzi, ami mind feminin képzetet kelt. Huysmans egyértelműen nőneműként mutatja be a mozdonyokat, az ő leírása azonban kifejezetten erotikus. Asbóth jellemzése: „lihegésében mennyi élet” csak látens erotikát rejt, inkább a vitalitást helyezi előtérbe, ahogy azonban Huysmans ábrázolja a működésben lévő mozdonyt, annak már erőteljes szexuális konnotációja van. „Mert van-e itt a földön egy, a paráználkodás gyönyörében fogant és anyaméhéből kiszakadt

lény, melynek alakja és vonalai tündökletesebbek és fényesebbek, mint ama két mozdony, mely az északi vasút vonalán teljesít szolgálatot?

Az egyik Crampton, imádandóan szőke, a hangja éles, a termete magas és törekeny, szikrázó sárgarézfüzőt visel, karcsú és idegesen nyúlánk, mint a macska, kecses és aranyos. Rendkívüli bája szinte megborzaszt, amikor acélizmaait megfeszítve, langy bordáiról lecsöpögő verejtékét fokozva, működésbe hozza finom kerekeinek szerkezetét, és, mint maga az élet, nekilendül, a gyorsvonalat élén!

A másik, Engerth, óriási és barna, a kiáltása tompa és rekedt, tompora húsos, öntöttvas vérteteket hord, egy szörnyeteg állat a kócos fekete füstörényével és az alacsony, párosan futó hat kerekével. Micsoda mindent eltipró hatalom ez, mikor a földet megdübörögtetve súlyosan, lassan vontatja maga után a teherkocsik nehéz sorát! Bizonyos, hogy a finom szőkék és a komoly barnák között nincsen ilyen nemesen karcsú és ijesztően hatalmas nő. Határozottan azt lehet állítani: az ember a maga nemében éppen annyit tett, mint az Isten, akiben hisz” (Huysmans 2002, 24–25).

E két szöveg nem az akkor modernnek számító technikának adózik csodálattal, hiszen a vasút a 19. század második felétől kezdődően az irodalmi ábrázolásokban már szinte természetes módon kapott helyet. Nemcsak egyszerűen mint közlekedési eszköz szerepelt, hanem mint a civilizációs fejlődés olyan eredménye, amely a tér- és időbeli távolság lerövidítésével megváltoztatta az emberek egymáshoz való viszonyát, életformáját, gondolkodásmódját. Mikszáth *A tramway* című tárcájában ezt írja: „Nem tagadom meg tiszteletem őszinte kijelentését a robogó gőzvonalattól, mely kisebbé lapította össze a világot, mert minket közelebb hozott egymáshoz” (Mikszáth 1957, 31). Mikszáth ugyanakkor arra is rávilágít, hogy (Magyarországon) még az 1800-as évek utolsó harmadában is sokan vannak, akik nem hisznek a technikai csodában, az „ördög művének” tartják. *A túlvilági utas* című novellájában az emberek azt bizonygatják, hogy „lő van abban” [t. i. a mozdonyban] (Mikszáth 1957, 36, 102). Az 1898-as *Új Zrínyiász* feltámadt szigetvári hősei is valami félelmetes, ismeretlen, animizált lénynek tartják: „új csoda bontakozott ki az éjben [...] Egy rettenetes szörnyeteg közelgett a távolból, óriás sebességgel, prűszkölve és dübörögve, mintha hétfejű sárkány jönne, és látni lehetett, amint elől egyik csillogó csápját mozgatja” (Mikszáth 1957, 60). Ennek a metaforákra és hasonlatra épülő bemutatásnak márcsak nyelvi megformáltságánál fogva is érezhetően erőteljes esztétikai aspektusa van, de a vasút intézményének és magának a vonatnak mint járműnek a megítélésében Mikszáthnál a pragmatista szemlélet dominál. A regényhős Zrínyi a maga részéről kételyét fejezi ki a vonattal szemben: „Beismerte, hogy nagyszerű találmány, de elpuhítja a fajt. Egy nemzet, amely vasúton jár, nem jó katona” (Mikszáth 1957, 79). Ez a technikai újdonság azonban nemcsak a korfestés eszköze lesz az irodalomban, hanem hamarosan a cselekmény szerves részévé válik, Tolsztoj *Anna Kareninájában* például a hősnő

tragédiáját meghatározó végzet szimbólumaként jelenik meg. Magyar irodalmi példát hozva: Jósika Miklós *Pygmalion* című regényében sem pusztán ábrázolt tárgy, jelenség, itt is kitüntetett szerepet játszik a cselekmény alakításában. A bonyolult krimivé fejlődő történet kiindulópontja egy vasúti szerencsétlenség, halálos áldozatokkal, a katasztrófa révén a vonat közvetlenül „beleszól” a túlélők életének további folyásába. Alexander Demandt megfigyelte, hogy a technika újabb vívmányai a tudományos nyelvre is rányomták bélyegüket, a társadalom- és történettudományban, valamint a politikai közbeszédben a régi frazeológiát újabb, a technikai felfedezések világából való metaforák frissítik, élénkítik. Marxot idézi, aki szerint „A forradalmak a történelem mozdonyai” (más megfogalmazás szerint a mozdony: vörös szemű vasparipa, ami általában a forradalom metaforája). Bismarck pedig arról beszélt, hogy nem akarja a „birodalom mozdonyát” „letéríteni a vaspályáról” (Demandt 1978, 129). Bár a mozdony kezdettől fogva a modernitás szimbóluma, a képzőművészetben a huszadik század futuristái aknázzák ki a motívumban rejlő sokértelmű jelentéslehetőséget, megteremtik a dinamika, a sebesség, a gyorsaság, általában véve a technikai civilizáció kultuszát. Bence Erika újvidéki irodalomtörténész külön tanulmányt szentel a témának: *A vonat jelentésköre a közép-kelet-európai kultúrában* címmel (Bence 2006).

A fenti példák rámutatnak, mi a különbség az Asbóth-, valamint a Huysmans-féle ábrázolás és a többi „pragmatista”, a funkció és gyakorlati haszon oldaláról közelítő nézet között: a szecessziós felfogás számára az ember alkotta produktumok az esztétikai szemlélet tárgyának tekinthetők. A szecesszió azonban nem pusztán „a szépséget” látja meg a vonatban, hanem alkalmas eszközt is arra, melynek segítségével uralkodó életérzését, az elvágyódást, az elkülönülést, a kivonulást realizálhatja. „A kor nagy technikai újdonsága a vonat, amely a gondolkodói tudatban egy újfajta tér- és időértelmezést eredményezett. A vonat a modernség szimbólumává vált, s gyorsaságánál fogva – akárcsak a mozgókép – a tünékenységet, a pillanatnyiságot, a hely- és idő relativizálódásának élményét jelentette, s a szépírói stílusban, kézenfekvő módon, legtöbbször az impresszionista stílusjegyekben, illetőleg a szecessziós elvágyódás motívumában nyilvánul meg” – írja Ajtay-Horváth Magda (Ajtay-Horváth 2001, 87).

Baudelaire és Rimbaud két programadó verse óta (*Az utazás, A részeg hajó*) számtalan variációban nyer megfogalmazást az utazás. Mindegy, hogy milyen utazásról van szó, legyen az tengeri, légi, szárazföldi, az élményben közös mozzanatok vannak: két part, két (földi) pont, ég és föld között levés; a már nem vagyunk ott és még nem vagyunk ott (valahol) titokzatossága, maga az úton levés, az utazás a fontos, amely ily módon a létezés szimbólumává válik. Baudelaire-nél az utazás végén „az ismeretlen” vár ránk, Asbóth hőse pedig úgy érzi, hogy amikor vonata „Mestrénél végre egészen elhagyja magát a szárazföldet is: mintha csakugyan más világba törtetne” (Asbóth 1994, 10). A vonaton való

utazás, amely lehetővé teszi a sebesség, a gyorsaság átélését, különleges élményt jelent számára, amelyben valósággá válik a vágy: „Hanem leginkább azért szeretem a mozdonyt, mert nem fáradó utazásával el tudja velem hitetni néha, hogy egyenesen kivisz ebből a világból” (Asbóth 1994, 10). Totális életérzését azonban a szimbolisták többségéhez hasonlóan ő is a tengeri utazás metaforájával fejezi ki: „Tenger az emberélet, tele sziklákkal, örvényekkel, és ezeket kerülgeti az ember a legnagyobb óvatossággal, és gonddal, tudva bár, hogy ha mindjárt képes is lesz a legnagyobb erőfeszítéssel és mesterséggel rajtuk keresztül kanyarogni, éppen ez által minden lépéssel közelebb jut a legnagyobb, a legteljesebb, a kikerülhetetlen és orvosolhatatlan hajótöréshez, sőt egyenesen annak evez; a halálnak: ez a fáradalmas utazásának a végcélja, és rosszabb reá nézve valamennyi elkerült sziklánál” – írja *A fiatal irodalomból* című esszéjében Schopenhauer filozófiájáról elmélkedve (Asbóth 2002, 63). Az utazás „végállomása” a halál; Freud is így látja, az utazás tudatalatti jelentését tömören így fogalmazza meg: „*Elutazni* a leggyakoribb és a legjobban megalapozott halálszimbólumok egyike” (Freud 1985, 272). A Schopenhauer hatása alól még szabadulni nem tudó szecessziós Babits is hasonló élményét fejezi ki a *Festett cél, pusztá semmi* című versében: „Érzem, hogy legjobb resten elpihenni / s nincsen tovább már törekedni út: / rosszkor születünk s nincs mód újrالenni, / nekünk csupán az élet csontja jut. / És mégis egyre futok, egyre vágyom / s valamit keresek még e világon, / mit nem fogok meglegelni sohasem”. Asbóthnál is, Babitsnál is a szubjektum és a kor disszonanciája az otthontalanság érzésének oka. „Miért, hogy rosszkor és rossz helyen születtem!” – teszi fel a kérdést önmagának Darvady a Szent Márk téren a Dózse palota előtt (Asbóth 1994, 11).

Az emberélet hajótöréssel fenyegető utazás – erről az Asbóth-metaforáról nem szükséges bizonygatni, hogy itt Odüsszeusz tengeri bolyongásának, a Szküllá és Charybdis közt való hánykódásnak antik toposza fogalmazódik újjá. Az antik toposz felidézésének gesztusával érvényesíti, aktualizálja az odüsszeuszi létformát, a *bolyongást*. „Otthont lelni képtelen bolyongó”-ként definiálja önmagát (Asbóth 1994, 13), s az alábbi módon alakítja át a közismert szólásmondást az *Egy bolyongó tárcájából* című esszéisztikus útirajzában: „Mindenütt rossz, de a legrosszabb otthon” (Asbóth 1866, 22). Szinte szó szerint ismétlődik meg e gondolat Babitsnál is, a *Recinátiban*: „mindenütt rossz, otthon legrosszabb.” Az otthontalanság érzete űzi, hajtja Asbóthot, hogy bejárja szinte a fél világot (Kiczenko 2006, 277–285), s regényhősét, Darvadyt is, aki ezzel magyarázza édesanyjának írt levelében távolmaradásának okát: „De hogy hazatérjek, azt ne kérd [...] Megfulladnék a levegőtől, melyet szívnom kellene, meghalnék az undortól nagyjaink nagysága, hazafiaink hazafisága, okosaink bölcsessége fölött, újra hallván őket, kikergetne az életből az undor, mely kikergetett a hazából” (Asbóth 1994, 18).

Asbóth magamagát nem aszerint definiálja, hogy milyen közlekedési eszközzel utazik (jól ismert metonímikus önmeghatározások pl. a tengerész, a hajós, az evezős, stb.), ő az állandó úton levés fontosságát hangsúlyozza, amire megtalálja a legtökéletesebb magyar szót, a *bolyongót*. „Szabadon, mint a madár [...] összevissza, korlátok nélkül, nyugvás nélkül tévelyegni, bolyongani, földgömbünk országain ide-oda cigányoskodni; örök változást egyetlenegyben, mindig újat a régiben; sehol se otthon vagy inkább mindenütt otthon... mily élet volna ez?” (Asbóth 1866, I. 19) A szó etimológiája utal az örök mozgó égitestek egy típusára, a bolygókra, amelyek a természet törvényei szerint járkák kirótt pályájukat, de Asbóth előtt ott lebeghetett az örök zsidó apokrif legendája is, írásaiban többször is említi a bolygó zsidó alakját (pl. Asbóth 1866, I. 228).

Az utazás antik toposza mellett, bár látens módon, az archetipikus Narkisszosz-mítosz is szöveg- és cselekményszervező szerepet kap a regényben. Bori Imre figyelt fel elsőként arra, hogy „egy Narcisszosz szenved Darvadyban” (Bori 1985, 150). Milbacher Róbert is fontosnak tartja a motívumot, s kiemeli, Narkisszosz „tragédiája abból fakad, hogy nincsen tisztában azzal, hogy a szeretett másik, az elérendő vágy-kép nem valaki más, hanem ő maga” (Milbacher 1998, 56). Milbacher a mítoszban a tükör, tükrözés metaforikára fekteti a hangsúlyt, értelmezése szerint „Velence Darvady számára tükröként funkcionál” (Milbacher 1998, 56). Narkisszosz „tükre”, amelyben megpillantotta önmaga szépségét, a tó víztükre volt, Velence pedig a vizek városa. A metaforikát képező asszociációs alap tehát archetipikus elem, a víz. Pozsvai Györgyi már többször idézett munkája, amely elsősorban a regény narratológiai eljárásaira fókuszál, szintén felfigyel a regényszerkezetben a nárcizmus jelenségére. Először a mű négy, önálló címekkel ellátott részét értelmezve, amelyet az író-narrátor (vagyis nem a saját történetét elbeszélő főhős) „könyveknek” nevez, a következő megállapítást teszi: „A keretszerű fejezet metanarratív értékű. Ezért, ha a *Második könyv* alkalmanként visszatekint a létrejöttét megelőzőekre, akkor mintegy nárcisztikusan ebbe a szövegtükörbe néz” (Pozsvai 1998, 71). Ezután a beszédaktus-elméletet applikálja Darvady belső monológjára, melyben a főhős megvallja Velence iránti szerelmét: „Milyen különös is vagy te Velence, hogy mindig azt tudod tükrözni, ami lelkünkben van” – idézi a főhős vallomását, majd levonja a következtetést: „Ezek szerint az egymásba pillantó tükrök alaphelyzete, mármint a nárcisztikus hasonmás keresés, illetve az arra való rátalálás mozzanata a mű egészének egyik sajátlagos létszemléleti, szövegszervezési és nyelvi-stiláris sarkpontját képezi” (Pozsvai 1998, 74). Érdekes tovább differenciálni, rétegezni a tükör, tükrözés metaforikát a téridő koordináták viszonylatában. Darvady saját jelenének Velencéjét látja, amelyben „Élet és öröm kihalt, minden csak árnya a múltnak, de a múltnak ez az árnya is szebb a jelen valójánál” – állapítja meg, majd ekként összegezi a „látványt”: „Évezred tekint le rám” (Asbóth 1994, 11, 15). Darvady tehát

nem a látványt írja le, hanem a látvány kiváltotta reflexióit, ezért lehetséges, hogy miközben a megismerő szubjektum a jelenvalót szemléli, annak múltja tekint vissza rá (a képzeletbeli tükör rájárában). Szecessziós gesztusnak tekinthetjük ezt az írói eljárást, ugyanezzel találkozhatunk Oscar Wilde regényének lapjain, amit talán érdemes hosszabban idézni: „De az irodalomban is vannak őseink, éppúgy, mint saját fajtánkban, s ezek mivoltukban, véralkatukban talán még közelebb esnek és olyan hatást gyakorolnak, melynek teljesen tudatában vagyunk. Voltak idők, mikor Dorian Gray úgy látta, hogy az egész történet csak tulajdon életének leírása, nem amint megelégette a tetteket és körülményeket, hanem amint képzelete megalkotta számára, amint élettörténete az agyában és szenvedélyeiben lejátszódott. Érezte, hogy ismerte mindazokat a különös, szörnyű alakokat, akik átvonultak a világ színpadán, s a bűnt oly csodássá, a gonoszságot oly kéjes csiklandóvá varázsolták. Úgy tetszett neki, hogy az ő életük valami titokzatos módon az ő élete volt” (Wilde 1987, 124).

Mint a legtöbb mítosznak, ennek is több variánsa maradt fenn, a legismertebb és legteljesebb változatot Ovidius meséli el az *Átváltozásokban* (Pál – Újvári 1997, 338). Trencsényi-Waldapfel Imre *Mitológiája* részletesen ismerteti a történetet, s rámutat, hogy a Narkisszosz-mítosz nem értelmezhető Ékho nimfa szerepe nélkül, s „rekonstruál”, valójában inkább konstruál egy hitelesnek tűnő párbeszédese jelenetet Narkisszosz és Ékho első találkozásáról, ami alapján Halász László pszichológiai aspektusból arra a következtetésre jut, hogy „[a]z egymással összefonódó két történet voltaképpen ikertörténet” (Trencsényi-Waldapfel 1968; Halász 1998, 74). Ikertörténet, melyben a két mitológiai alak sorsa találkozásuk pillanatától összefonódik. A nimfa szerelme a szép ifjú iránt csak fokozza annak „nárcizmusát”, a visszautasítás (fordított „kikosarazás”) kudarcélménye pedig végzetes lesz a nimfa számára, nem tudja elviselni a szégyent, ami Narkisszosz elutasító magatartása miatt éri. Elsorvad bánatában, így Ékho sorsa egyben előrevetíti Narkisszosz pusztulását. Ékho – kezdetben a női fecsegés megtestesítője – bűnéért (mivel „falazott” a csapodár Zeusznak Héra előtt, hogy az lebonyolíthassa egy szerelmi kalandját) azzal lakol, hogy nem tud többé szószátyárkodni, sőt, önálló gondolatot sem kimondani, csak megismételni azt, amit mások mondanak, annak is csak a végét „visszhangozza”. Lényege tehát az utánzás, az ismétlés, ami nem lehetséges egy eredeti beszélő – az adott esetben Narkisszosz – nélkül. Narkisszosz önimádata viszont éppen az Ékhoval folytatott párbeszédben nyilvánul meg, a két mitológiai alak csak egymás korrelációjában nyeri el identitását, a két figura egymást konstruálja meg. Más kiindulópontból Szajbély is hasonló következtetésre jut, amikor azt írja, hogy Asbóth „Darvadyban saját, Irmában pedig Darvady képmását formálta meg” (Szajbély 1995, 124).

Hasonló jelenséggel találkozunk Asbóth regényében, Darvady és Irma szerelmének története több vonatkozásban is párhuzamba hozható Narkisszosz

és Ékho mítoszának sémájával, noha az ő kapcsolatuk végkifejletében gyökeresen eltérő fordulatot vesz. Darvadyban egy Madonna-kép látványa nyomán alakul ki a női szépség ideálja, s ez a kép él benne, míg megtestesülve meg nem látja egy véletlen találkozás során: „Nyílsebesen siklik el mellettem egy gondola [...] a gondolában az én Madonnám ült, szakasztott az az arc, szakasztott abban a félvilágításban” (Asbóth 1994, 53). A szóban forgó *Madonna a gyermekkel* ábrázolást Darvady a Giudecca szigeten lévő szerénynek mondható Il Redentore templomban látta, ahova magányt keresve a művészet élvezésére akart elvonulni. Ruskin a *Velence kövei* második kötetében a következőképpen pozicionálja a Megváltó templomát Velence műemlékei között: „A Giudecca csatorna túlsó partján kisedő templom áll, mely mint Palladio tervezete hírneves volt a renaissance építők előtt, de a mely mégis aligha vonná magára a legtöbb megfigyelő tekintetét, hacsak nem a Giovanni Bellini képek miatt, melyek benne vannak s miknek megtekintése végett az útas talán emlékezik, hogy átvitette magát a Giudeccán a Redentore templomhoz.” A Redentore templom „kicsi és jelentéktelen külvárosi szigeten áll s csupán azért tarthat számot érdekességre, mivel három kis kép van benne” (Ruskin 1897, II. 461–462). A regény szerint a festmény Darvadyt Bellini-Madonnára emlékezteti, de a szöveg nem állítja, hogy Bellini műve lenne. Kiczenko Judit és Szajbély Mihály (Kiczenko 2002, 296) arra utal, hogy Bellini szerzősége kizárható, nagy biztonsággal állítható viszont, hogy alkotója egyike a Bellini-tanítványoknak. A Madonna-ábrázolás kedvelt témája volt a velencei iskolának. Alvise Vivarini (1444–1505) egyik festményét feltételezik, de e templomban található az ugyancsak Bellini iskolájához tartozó, számos Madonna-festménnyel büszkélkedő reneszánsz festő, Francisco Bissolo (1470–1554) több képe is, így az ő egyik Madonnája is szóba jöhet. Darvady második találkozása Irmával szinte hasonlóképpen zajlik le, az elsőnek megismétlődéseképpen, csak a helyszín más: Velence híres operaháza, a Fenice: „egyszerre mint varázs által volt lebilincselve szemem. Ott van abban az alsó sarokpáholyban, ott van megint az én Madonna-arcom. És mégsem az. Az az arc. De nem Madonna-arc többé, és a bánatosság ama kifejezése sem ül rajta többé. Mintha az egyszerű, de mégis ünnepies, csipkés-fodros, könnyű lila ruhával, és kevés, de nem közönséges ékszerével bágyadtan fénylő barna hajában, egészen más lelkiületet is öltött volna [...] És ha arca egészen a megkapó régi lett volna, tán nem érdekelhetett vala jobban, mint így, mikor kerestem a régit az újban. [...] Az ilyen arc bámulatra ragadhat első látásra, de mindig csak mint szobrot bámulhatjuk” (Asbóth 1994, 57). Arthur C. Danto művészettfilozófiai esszéjében érintve a Narkisszosz-problémát, Arisztotelész egyik kitételére hivatkozik, aki a *Poétikában* már ismertet egy hasonló befogadáslélektani szituációt: „Vannak dolgok, melyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk” – írja Arisztotelész (Danto 1996, 26). Igaz, Arisztotelésznél e viszony

fordított, való és képmása az esztétikai percepció sorrendje, de a „gyönyör forrása” a „kép szemlélése”, mint ahogy Darvady is mindig egy konstans élményből, a Madonna-kép látványából indul ki, s a helyzetenként, szerepenként más-más alakot öltő Irmát állandóan ehhez az idолhoz viszonyítja. A következő találkozásuk leírása még szemléletesebben mutatja, hogy Darvady a nőben saját, képzeletben teremtett ideáljának megvalósulását keresi, Irmához való közeledése és birtoklásának vágya szinte alárendelődik a gyönyörélmény esztétikai síkon zajló folyamatának. Harmadszorra egy herceg estélyén találkozik Irmával, aki egy egyszerű nápolyi dal éneklésével kápráztatja el az arisztokrata publikumot. Zoltán először észre sem veszi, „talán azért sem, mert lila ruháját fehér selyemmel cserélte fel” (Asbóth 1994, 63–64), azonban mikor elkezd énekelni, őt is elbűvöli: „Ereimben csergedezni érzem a vérnek forró hevét, és megbűvölve csüngtek szemeim a zengő zongora mellett fehérő magas alakon” (Asbóth 1994, 64). A festői látásmód s az alliterációk révén érvényre jutó zeneiség mind kitűnő példája a szecsessziós stílus Gesamtkunstwerk-törekvésének. Feltűnő ugyanakkor, hogy mindezek ellenére ebben a jelenetben mégsem a már megszokott módon, a Madonna-kép feltoluló emlékéből bontakozik ki Irma alakja, bármennyire is „meg van rendezve” a festői háttér. Azonban csalódnánk, ha nem a szokásos mechanizmus működne Darvadyban. Az események sorrendjét követve: Darvady hamarosan megcsömörlött az előkelő társaságtól, rátört a magány iránti vágy, menekülni szeretett volna ki a szabadba, a lagunákra. Egy fehér márvány padlatú termen kellett átmennie. A szecsessziós interiőr-festésekben gyakran fellelhető egy ilyen „fehér szoba”, az olvasó emlékezhet Bródy hasonló leírására *Az ezüst kecskében*. Kevés, de előkelő bútorzatán két szín dominál: a fehér arany díszítéssel. A virágokkal teli termet egy Titian-kép uralja. A menekülni vágyó Darvadyt megfogja a kép, elmerül látványában: „És amint állok, és amint nézek, e kép előtt a káprázatos fehérségben egyszerre mozdulni kezd valami, és kibontakozik zavart szemem előtt fehérben egy női alak, és lassanként felém fordul, és halványságában a kamélia virágával vetekedő arcából egy pár csodálkozó szem tekint reám, hosszan, némán, és megszólal egy kimondhatatlanul szomorú hang” – természetesen Irmáé (Asbóth 1994, 66). Itt csak utalunk arra, hogy a kamélia szerepeltetése a szövegben egészen más, a Madonna-képpzellet ellentétes asszociációkat ébreszt, s hogy képzettársításunk helyes, abban megerősít maga a szöveg, amelyből értesülünk, hogy a színpadon éppen a Traviata egy bordala hangzik fel. Madonna és kaméliás hölgy egyszerre, két pólus: a tisztaság és a romlottság egy személyben testet öltve. De az uralkodó a fehér, a tisztaság, az ártatlanság színe. Valószínűleg Darvady is fehér kaméliára gondol belső monológjában „halványságában a kamélia virágával vetekedő arc” (Asbóth 1994, 66). Ennek a Távol-Keletről származó sötétzöld cserjének a virágai különböző színűek lehetnek, rózsaszínűek, vörösek, de fehérek is, fajtától függően.

A madonnai tisztaság és ifjabb Dumas Gautier Margitja, a kitarzott nő között a fehér szín az összekötő kapocs a maga szimbolikus erkölcsi jelentéstartalmával. Ártatlanságot, naiv bájt sugallnak továbbá a „csodálkozó tekintet”, „szomorú hang” jelzős szerkezetek. A kamélia nemcsak erkölcsi jelentés hordozója, Japánból, Kínából származván a szecesszió egzotikum utáni vágyának is a megtestesítője. Irma első alkalommal lila ruhát viselt, ez az Asbóth regényét elemző Pozsvai Györgyinek Szinyei Merse Pál *Lilaruhás nő* című festményét, s ezzel az impresszionista technikát juttatja eszébe (Pozsvai 1998, 64). Asbóthot nyelve, stílusa, számos képszerű leírása a magyar impresszionista próza egyik első, egyúttal kiváló képviselőjévé avatja. Az impresszionista látásmóddal és stílussal való kísérletezésre hosszú leírásokat idézhetnénk a regényből, ilyen a vízen ringó Velence látványának költői megfestése („Velence, lebegve mint a tóvirág a vizeken”), vagy a wengernalpi utazás során megpillantott Jungfrau bemutatása (Asbóth 1994, 10, 105–106). Az író tudatosságának bizonyítékeként elég utalni arra, hogy a főhős narrátor saját benyomásainak jellemzéseként többször is használja az „impresszionabilitás” kifejezést (Asbóth 1994, 57–58). (E vonatkozásban fontos előzmény lehet Kemény Zsigmond, akinek Asbóthra gyakorolt hatására – nemcsak eszmei, hanem szépírói téren – nemrég Mórocz Gábor hívta fel a figyelmet egy kéziratot tanulmányában: Mórocz 2012.) Az impresszionista és szecessziós stílus erősíti egymást, s bár az irányzatok világgképében, művészetfelfogásában több ponton lényeges különbség van, közös bennük a színekkel való bánás technikai bravúrja. Ez az impresszionizmust inkább a naturalizmussal rokonítja, a szecessziót viszont a dekorativitásra való törekvés eltávolítja a realista művészetfelfogástól, s a l’art pour l’art esztétikához közelíti.

A fentebb részletesen ismertetett fehér szobajelenet, amelyben a szemlélő a festményből, illetve annak benne élő képmásából bontakoztatja ki az élő alakot s az alapján konstruálja meg a valódi személyt, tipikus esete annak, amit Pozsvai „narcisztikus hasonmáskeresésnek” nevez (Pozsvai 1998, 74). Hogy milyen az eredeti festmény, amelynek mintájára konstruálódik meg az élő hasonmás, az homályban marad. Szimptomatikus, hogy Asbóth elkerüli a klasszikus képleírás, az ekphraszisz alkalmazását, miközben számtalanszor él a képi, a festői leírás eszközével. Ha pontos leírást adna a képről, akkor megkönnyítené a beazonosítás műveletét, a szó szoros értelmében vett képleírás helyett egy rendkívüli szakértelemről tanúskodó esszéisztikus fejtegetést kapunk arról, hogyan nyilvánul meg a reneszánsz kor szelleme az itáliai festészetben. Szajbély Mihály ugyanakkor Murray Krieger ekphrasziszról szóló munkája alapján megkülönbözteti e figura alakzatait, szűkebb és tágabb értelmét, s Asbóth leírását ekphraszisznak minősíti (Szajbély 2006, 21–22). Szimptomatikus az is, hogy az erősen intellektuális beállítódású, a művészet, az irodalom és a politika iránt

érdeklődő főhős talán veleszületett művészi hajlamánál, műérzékenységénél fogva fogékonyabb képek dekódolására, mint szövegekére. Irma teste, öltözéke mint látvány sokkal többet mond Zoltán számára, mint a levelei. Irmát mint élő képet vagy szobrot tudja „olvasni”, leveleit olvasva viszont nem érti azok tartalmát, nem érti, mi vezette kedvesét az éppen adott sorok papírra vetésére, nem tudja megfejteni magatartásának indítékait. Az Irma-leveleknek Darvady számára nincs érdemi kommunikatív szerepük, nem üzenetként, kalligrafikus alkotásként funkcionálnak. Zoltán nárcizmusával magyarázható, hogy olthatatlan vágyat érez a reprodukálásukra. Viszonyuk megromlásakor lemásolja azokat: „minden héten ráfordítok egy napot, hogy egy-egy levelét lemásoljam vonásról vonásra, mint a hamisító, hogy megdöbbenjen saját írásától, mely mégis az enyém. Egy pontot, egy foltot nem fogok elfelejteni, ott lesz minden a maga helyén, szakasztott olyan, mint az eredeti” (Asbóth 1994, 101). Nincsenek érvei a nő kifogásaival szemben, Irmát Irmával akarja szembesíteni. Darvadyt kudarcáért a másolás öröme, gyönyöre kárpótolja. A vágy, olyan tökéleteset alkotni, amely megtévesztésig hasonlít az eredetihez, művészi becsvágy. (E ponton felsejlik az értelmező számára egy újabb mítikus értelmezés lehetősége, a Pygmalioné.) Ez a vágy, elkészíteni a „beszélő köntös” tökéletes másolatát, sarkallta az öreg Lestyák szabót is Mikszáth kisregényében, aki életével fizetett becsvágyáért (az eredeti és másolat viszonyának elméleti feltételeit és konzekvenciáit Eisemann György tárgyalja egy kiváló tanulmányában *A beszélő köntös* kapcsán: Eisemann 1997, 59–71). Az Irmát térdre kényszeríteni akaró szándék mögött (hogy „megdöbbenjen a saját írásától, amely mégis az enyém”) ott rejlik az a művészetelméleti felismerés, hogy minden másolat önmagában véve eredeti alkotás, éppen azért, mert nem azonos a mintájával, hanem önálló entitás. Azonban ez nem magyarázat a „hamisítási” tervre, főképp nem arra, miért kellett duplumok a levelekből? A szándék és a kivitelezés viszonyának tisztázásához vissza kell nyúlnunk a Narkisszosz és Ékko-mítosz archetipikus szerepeihez. Zoltán nem akarja elereszteni Irmát, s ha már fizikai valójában meg nem foghatja, őrzi saját kezű leveleiben, de gondoskodik arról, hogy ő is állandóan jelenlévő lehessen Irma számára – ugyancsak saját kezű levelei révén, amelyek, mint tudjuk, valójában Irma levelei. A mítikus alapszituációban rejlő artistikum emblematisz jelentőségű a szecessziós művészetfelfogás számára, melynek gondolati alapját megtalálhatjuk Schopenhauernél: „a költőnek is feladata, hogy ne csupán jelentős karaktereket vonultasson fel előttünk igaz s hű módon [...] olyan helyzetekbe is kell helyeznie őket, amelyekben sajátosságaik teljességgel kibontakoznak, [...] s ezt nevezzük mindenkor jelentős szituációnak. A való életben és a történelemben a véletlen csak ritkán teremti ily jellegű szituációkat [...] A szituációk sorjázó jelentősége kell, hogy a regényt, az eposzt, a drámát a való élettől különböztesse” (Schopenhauer 1991, 338. Schopenhauer filozófiájának Asbóthra tett hatását részletesen tárgyalja

Szajbély Mihály. Ld. Szajbély 1995 és 2006). Csírájában benne van a szecesszió alaptétele, miszerint a művészet magasabbrendű a valóságnál. E gondolat más megfogalmazásban is megtalálható Schopenhauernél, akit Pók Lajos *A szecesszió* című munkájában idéz: „Ha a világ mint képzet csak az akarat láthatósága, úgy a művészet nem más, mint a láthatóság magyarázata, a camera obscura, mely a tárgyakat tisztábban megmutatja, áttekinthetőbbé, összefoglalhatóbbá teszi; színjáték a színjátékban, a Hamletbeli színpad a színpadon” (Pók 1972, 126).

Hogy mikor kezdődik egy új korszak a művészetben, az többnyire közmegegyezés kérdése. Akkor-e, amikor első stílári jelei sporadikusan megjelennek, s a kifejtett irányzat ismeretében utólag visszakövetkeztetünk a kezdetekre, vagy amikor már széles körben elterjedt, s láthatóan igyekszik kiszorítani, vagy legalább is háttérszerepre kényszeríteni más, vele párhuzamosan együtt élő irányzatokat. Ha retrospektíve felfedezni véljük egy műalkotáson egy olyan stílus nyomait, amelynek a mű keletkezésekor még neve sem volt, van-e jogunk az adott műben a majdani új irányzat előfutárát látni? A fenti gondolatmenet talán elégséges bizonyítékkal szolgál e hipotézis igazolására, s több mint száz év távlatából, túl a szecessziót védő és támadó viták zaján, egyre határozottabban kirajzolódik, hogy Asbóth regényét formabontó szerkezete, nyelvének, stílusának zeneisége és festőisége a szecesszió előfutárává teszi.

Felhasznált irodalom:

- Ajtay-Horváth Magda (2001). *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület. Erdélyi Tudományos Füzetek, p. 232.
- Asbóth János (1866). *Egy bolyongó tárcájából. I-II*. Pest.
- Asbóth János (1994). *Álmok álmodója* – Reviczky Gyula: *Apai örökség* – Tolnai Lajos: *A sötét világ*. Régi magyar regények II. A magyar próza klasszikusai 20. Budapest: Unikornis Kiadó.
- Bence Erika (2006). A vonat jelentésköre a közép-kelet-európai kultúrákban. *Forrás 2. sz.* pp. 97–102.
- Bori Imre (1985). *A magyar irodalom modern irányai*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Danto, Arthur C. (1996). *A közhely színváltozása. Művészeti filozófia*. Budapest: Enciklopédia Kiadó.
- Demandt, Alexander (1978). *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Eisemann György (1997). Történetiség és fikcionalitás a Mikszáth-prózában. In: Fábri Anna (szerk.). *Mikszáth-Emlékkönyv* (pp. 59–71). Horpács: Mikszáth Kiadó.
- Freud, Sigmund (1985). *Álomejtés*. (ford.: Hollós István.) Budapest: Helikon Könyvkiadó.
- Gergye László (2004). *Az arckép mágiaja. A magyar művészregény a XIX. és XX. század fordulóján*. Budapest: Universitas Könyvkiadó.

- Halász László (1998). Az ismétlés fonákságai. *Alföld*, 7. sz. pp. 72–82.
- Halász László (2009). Az eredeti és a másolat alakváltásai. *Alföld*, 9. sz. 53–67.
- Huysmans, Joris-Karl (2002). *A külön.* (ford. Kosztolányi Dezső; Utószó: Zsoldos Sándor.) Szeged: Lazi Kiadó.
- Kiczenko Judit (2002). Asbóth Jánosról. In: *Asbóth János válogatott művei*. Vál., s. a. r.: Kiczenko Judit. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar.
- Mezei József (1973). *A magyar regény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Milbacher Róbert (1998). „...valamit jelenteni akartam” (Asbóth János: Álmodó) *Alföld*, 1. sz. pp. 53–69.
- Mikszáth (1957). A demokraták – Új Zrínyász. In: *Mikszáth Kálmán Összes Művei. Kritikai kiadás*. (S. a. r. Király István.) Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Mórocz Gábor (2012). *A bolyongás is rendszer (Egzisztenciális problémák Asbóth János regényében és értekező prózájában)*. (Kézirat)
- Németh G. Béla (1958). A próza zeneiségének kérdéséhez. (Asbóth János regénye, az Álmodó) *Az MTA Nyelv- és irodalomtudományi Osztályának Közleményei*. XIII. k. pp. 355–390.
- Oláh Örsi Tibor (2002). Asbóth János Álmodó című regényének stilisztikai helye a magyar irodalomban. In: Szabó Zoltán (szerk.). „Arany-alapra arannyal”. *Tanulmányok a magyar irodalmi szecesszió stílusáról* (pp. 168–190). Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- P. Dombi Erzsébet (1976). Színhatások a századforduló prózájában. In: Szabó Zoltán (szerk.). *Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról*. Bukarest: Kriterion.
- Pál József – Újvári Edit (1997). *Szimbolumtár*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Pozsvai Györgyi (1998). *Visszanéző tükörben. Az Álmodó ezredvégi olvasata*. Budapest: Argumentum Kiadó.
- Pók Lajos (1972). *A szecesszió*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Ruskin, John (1896). *Velence kövei. I–III*. (ford. Geöcze Sarolta.) Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Schopenhauer, Arthur (1991). *A világ mint akarat és képzet*. (ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső; Utószó: Nagy Sándor.) Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Szajbély Mihály (2006). Asbóth, az Álmodó és (most) Wim Wanders. *Híd*, 11. sz. pp. 13–27.
- Szajbély Mihály (1997). Asbóth, az Álmodó és Schopenhauer. In: Szajbély Mihály: *Álmodó. Irodalomtörténeti tanulmányok*. Budapest: Magvető Kiadó. A tanulmány eredetileg a *Világosság* 1995. augusztus–szeptemberi számában jelent meg. pp. 110–134.
- Takáts József (1996). A kötelességeszme regénye. *Holmi*, 8. sz. pp. 1123–1134.
- Trencsényi-Waldapfel Imre (1983). *Mitológia*. 8. kiadás. Budapest: Gondolat Kiadó, 1983. pp. 137–140.
- Wilde, Oscar (1987). *Dorian Gray arcképe*. (A Világirodalom Remekei.) (ford. Kosztolányi Dezső) Budapest: Európa Könyvkiadó.